Der neue Humor varietestil

Arthur Moeller van den Bruck

Unter dem Gesamttitel:

Die moderne Literatur in Gruppen- und Einzeldarstellungen

Band I **Tschandala Nietzsche.**
" II **„Neutöner".**
" III **Die Auferstehung des Lebens.**
" IV **Die deutsche Nuance.**
" V **Mysterien.**
" VI **Richard Dehmel.**
" VII **Unser Aller Heimat.**
" VIII **Bei den Formen.**

Fortsetzung auf Seite 3 des Umschlages.

DER NEUE HUMOR

VARIETESTIL

ARTHUR MOELLER-BRUCK

DIE MODERNE LITERATUR

IN GRUPPEN-
UND
EINZELDARSTELLUNGEN

BAND XI

SCHUSTER & LOEFFLER
BERLIN UND LEIPZIG

ARTHUR MOELLER-BRUCK

DER NEUE HUMOR

VARIETESTIL.

1902
SCHUSTER & LOEFFLER
BERLIN UND LEIPZIG

Der neue Humor.

Dass Humor haben durchaus nicht immer gleich gesetzt werden darf mit einer fröhlichen Lebensanschauung, geschweige denn, dass diese sich herleiten müsse von einer glücklichen Lebensführung oder sie gar bedinge, ist bekannt und von mancher Genialität schmerzlich erwiesen. Geradeso wie umgekehrt Tragik sehr wohl die Summe und Auslösung einer Ueberfülle von Lustgefühlen sein kann.

Das grosse Gesetz der Gegensätzlichkeit, das zugleich das des Ausgleichs ist, bestätigt sich da.

Seligkeit weiss, dass Traurigkeit auf der Welt ist; und diese Erkenntnis bewahrt den seligen Menschen davor, an der Ueberfülle der in ihm drängenden Lustgefühle zu zerplatzen; Schrecken fällt ihn an und er er-

fährt die Grenzen des Irdischen: Ursprung der Tragik.

Und Traurigkeit erfährt, dass es doch noch eine Seligkeit auf der Welt giebt; und diese Erkenntnis verhütet, dass der Mensch unter der Uebermacht der auf ihn drückenden Schmerzen, Aengste, Sorgen zermürbt werde; Lust blüht in ihm auf und mit ihr kommt ihm der Mut, das Irdische niederzuringen: Ursprung der Komik.

Freilich ist es uns nicht mehr geläufig, das Austauschverhältnis vom Künstlerisch-Komischen zum Menschlich-Tragischen in dieses Weise und als richtig zu empfinden; höchstens, wenn man den Begriff Komik etwa im Sinne des Begriffes Humor, wie er sich langsam herausgebildet hat, aufzufassen gestattet. Humor aber ist mehr ein Lebensbegriff, als ein Kunstbegriff. Und im Leben verstehen wir denn auch, wenn man beispielsweise sagt, dass einer sich »mit Humor« über die Anfälle des Lebens hinwegbringe; oder dass einer trotz vieler hässlicher und schmerzlicher Schicksale sich »seinen Humor bewahrt« habe. In solchen Redewendungen hat sich eine Spur erhalten, die wirklich zum Ursprung des komischen Elementes zurückläuft. Während es uns in der Kunst wohl ziemlich unerfindlich scheint, wie dort ein ganz ähnlicher Prozess — Ueber-

windung der Lebenstragik — am Werke sein solle.

In der Hauptsache dürften das die zahllosen, ausschliesslich abstrakten Deutungsversuche des Komischen, von denen noch dazu jeder neue den vorhergehenden als nicht zureichend wieder aufhob, zur Folge gehabt haben. Weder mit der Kant'schen »Auflösung der Erwartung in Nichts«, noch mit Vischers »Fall des Erhabenen« war etwas anzufangen. Sie und alle die anderen Abstraktionen Anderer hatten stets das Eine gemeinsam, dass das Komische auf sich gestellt, aus sich selbst heraus erklärt werden sollte; und so waren sie alle unfruchtbar. Im besten Falle wurden Begriffe, die nur Unterbegriffe waren, wie Ironie, Satire u. s. w. mit Komik gleichgesetzt und bei der Gelegenheit ausführlich beredet. Keine Meinung, was denn nun eigentlich Komik sei, konnte sich herrschend erhalten. Gerade so wie vor Nietzsche keiner wusste, was denn nun eigentlich und ausschliesslich unter Tragik verstanden werden müsse, woher sie komme — in der Kunst genau so wie im Leben. Im Fall der Komik hat jetzt Schleich Wandel angebahnt; er griff als erster die Frage nach ihrem tiefsten einfachsten Wesen wieder konkret auf; und gleich so konkret wie nur möglich, ganz physiologisch; sodass seine That nun zur

aesthetischen Anwendung zu bringen wäre . . . doch das nebenbei.

Im Nachweis des statischen Ausgleichs liegen ziemlich alle psychologischen Aufgaben der modernen Aesthetik gefangen. Aber er ist in einem Zeitalter der vielfach zusammengesetzten Naturen nicht immer leicht zu führen. Im Falle der Tragik, wo wir von seiner Notwendigkeit seit Nietzsche genau wissen, sonderbarerweise sogar noch weniger leicht, als im Falle der Komik, wo wir erst von ihm wissen sollen.

Ja, es scheint auf den ersten Blick, als ob im Falle der Tragik geradezu das Gegenteil die Regel sei: dass nämlich die moderne Tragik gerade n i c h t aus einer Bändigung von Lustgefühlen komme und die Schaffenden der ernsten Maske, unsere in der Grundstimmung ihrer künstlerischen Entladung ‚ernsten' Dramatiker, Epiker, Lyriker auch tragische Menschen sind, die sich nur mit einer äussersten, krampfhaften Zusammennahme vor dem Untergang bewahren. Menschen, die die höchste Steigerung der Lust, die Orgie, wie sie einst im hellenischen und wenn wir genauer zusehen auch im shakespeareschen Drama die höchste Kunststeigerung veranlasste, vielleicht in ihrem überhitzten Phantasieleben kennen, sonst

aber von einer positiven Wertung des Daseins gar nichts wissen, auch nicht im heiter glücklichen, den Schmerz mehr beruhigenden als schauerlich bezwingenden Sinne Goethes. Menschen, die Kleistnaturen sind, nur dass ein Kleist seine Leiden in seinen Werken zu verhüllen verstand, während sie dieselben mit grausamer Selbstentblössung bewusst enthüllen: diese Conradi, Przybyszewski, der halbe Schlaf und andere, die den Schmerztypus bezeichnen, von dem selbst der Lebensheld Zarathustra so Manches hat. Einzig Liliencron, bei dem lebendige Gesundheit, und Dehmel, bei dem hohes Menschgefühl und festes Zielbewusstsein über die Anfechtungen siegreich hinwegtragen, muss man ausnehmen.

Und dennoch wäre es ein Trugschluss, wenn man behaupten wollte, im Schaffen auch dieser Problematischen fehle das Moment des Gegensätzlichen. Man muss nur in Betracht ziehen, dass Problematiker eben gar keine reinen Tragiker sind. Sondern a priori negativwertige. Solche, denen ihre Tragik zum Selbstzweck geworden und die auf einen Pessimismus zurückzuführen ist, der in ihrem Leben in Erscheinung trat, als sie einen Optimismus zwar erkannten, aber sich selbst als unfähig zu ihm empfanden. Während alle positivwertige Tragik geradezu aus einer Ueber-

windung des Optimusmus kommt, hat man hier ein Schaffen, das mit Verzweiflungen um sich wirft, weil das ihm entsprechende Leben noch nicht einmal die Voraussetzung zu erfüllen vermag, unter der ein Optimismus nur zu überwinden geht: dass man einen solchen überhaupt einmal persönlich erlebt hat und weiss, was sein Gegenteil ist. Das Wissen dieser Problematischen um ein Durchkosten des Daseins blieb geradeso in der Sehnsucht nach ihm stecken, blieb sich unfruchtbarer Selbstzweck, wie hernach ihr Durchleiden Selbstzweck war. Dass ein Conradi nebenher sich seinen apostolischen Glauben an die Menschheit rettete, und dass ein Schlaf in monistischer Mystik einerseits und im Artistischen, im leidbeschwichtigenden, vergessenmachenden Formen anderseits, seinen Trost fand, ändert an diesem Verhältnis nichts. Der Schmerztypus um des Schmerzes willen bezeichnet beide, der Adam Menschtypus, der Przybyszewski ganz ist, weil bei ihm das Wissen um die persönliche Unfähigkeit zum positiven Sein so tief sass, dass er mit einer einzigen Ausnahme in seiner frühen Novelle »Himmelfahrt« überhaupt nicht wagte, eine entsprechend positive Vorstellung in Kunst umzusetzen, sondern grundsätzlich alle Aufgangsregungen mit fanatischer Leidenswut, wenn nicht mit satanischem Hohn überschüttete.

Aber um so versteckter bei diesen zum Extrem gelangenden Tragikern das Moment des Gegensätzlichen liegt, um so offenbarer ist es bei unsern Komikern.

Im Falle der Komik, da ist es leicht, das Moment des statischen Ausgleichs nachzuweisen. Wenn wir es in unserem Zeitalter auch hier gerade nicht mit einfachen Naturen zu thun haben, so ist doch der Grund einfacher, der in ihre Seelen ein schweres Gewicht Lebenstragik, eben Gegensätzlichkeit, legte. Unsere in der Grundstimmung ihrer künstlerischen Entladung ‚heiteren' Dichter lieben es obendrein nicht selten, selbst darauf hinzuweisen, dass ihr Schaffen eher aus allem anderen, als aus Heiterkeit komme und dass diese scheinbare Heiterkeit nur die vorgetäuschte Kehrseite einer schweren Unterstimmung sei. Ja, es ist manchmal so, als scheuten sich unsere Humoristen — ich denke an Scheerbart — geradezu ein wenig, Humoristen, nichts als Humoristen zu sein; und zwar innerlich aus gewiss sehr ernsten Motiven, in denen sich so etwas wie Hochachtung vor der Heiligkeit des Schmerzes, Mitleid mit fremdem Leid, regen mag; wenn nicht schweres eigenes Leid.

Auf jeden Fall bezeichnet die tragische oder doch ernste Note die jeweilige Art

unserer Humoristen, bestimmt die Unterschiede zwischen den einzelnen.

Und auf jeden Fall sind die Jan Steens, wo der tolle Uebermut des Künstlers so ziemlich genau der des Menschen scheint, heute ausgestorben.

Höchstens an Otto Erich Hartleben könnte man denken, der Humorist als solcher ist und Humor aus Selbstzweck hat. Wenigstens in den Geschichten vom »Gastfreien Pastor«, vom »Abgerissenen Knopf« und vom »Einhornapotheker«, die sein Bestes und vor allem glänzend gekonnt sind. In ihnen wird Komik mit einer fröhlichen Einfachheit und so unmittelbar, wie es gerade der Vorwurf fordert, zur Auslösung gebracht. Doch gerade deshalb, weil das Zwiespältige von Haus aus fehlt, weil eine Schale nie in die Tiefe sinkt, um die andere um so höher zu heben, ist Hartleben auch kein Humorist von moderner Bedeutung. Schliesslich kommt es bei ihm doch immer nur auf einen mehr oder weniger guten Witz hinaus, mit dem er sich dann durchaus und ach wie gerne begnügt, nie auf eine komische Weltanschauung, die, wie jede Weltanschauung, immer ein Abwägen sein müsste. Das Bild, das sich Hartleben von den Dingen macht, ist ihm nicht eigentümlich, sondern das ziemlich weit verbreitete löbliche des Antiphilisters.

Dabei fehlt der Mut zur Konsequenz und die Gesinnung ist ohne Schneid. Jetzt, da die Frische fort ist, merkt man das besonders deutlich: ich erinnere an den Band vom »Römischen Maler«. Aber immerhin, seine früheren Humoresken waren von anspruchsloser, aber echter und, worauf es hier ja ankommt, selbstverständlicher Komik. Das Letztere könnte von unendlichem Wert sein, wenn ein innerlich reicher Mensch dahinter steckte; doch der ist Hartleben nicht und die innere Armut zeigt sich deshalb auch in einem Masse, das erschreckt, wenn er sich im Tragischen versucht. Alles, was ihm dann so unermesslich fehlt, Umkreis und Fülle des Lebensgehaltes, hat auch sein Komisches nicht, das die andere Aeusserung dieses Tragischen sein müsste.

Bei den anderen Humoristen unserer Zeit aber ist das Komische thatsächlich die andere Aeusserung des Tragischen — ob sie nun dieses Letztere gelegentlich als solches äussern oder nicht, oder ob sie es ausschliesslich als Unterton des Komischen bringen.

Man gehe sie durch; wie sie sich des Wortes bedienen, oder der Linie, oder der Farbe.

Von der Gefühlsseite genommen ist ihre Kunst immer die einer zum mindesten lebensernsten Natur. Selbstverständlich braucht es

nicht der gewöhnliche, nicht der gesunde gradlinige Lebensernst zu sein; sondern es ist oft ein angekränkelter, oft ein verzweifelter, oft ein sich selbst aufgebender Lebensernst. Problematik steht auch hier statt Naivität. Die Tendenz herrscht, oder ein karrikaturisches Moment. Und damit menschlich der Widerspruch in der seelischen Zusammensetzung. Das Nicht-Einfache. Das Vielfache. Der beständige Kampf zwischen Wunsch und Wirklichkeit. Und wenn er überwunden wird, der Pessimismus, dann geschieht es weniger heldenhaft, als blasiert, cynisch, brutal.

Man gehe sie durch:

Selbst die komischen Wirkungen, die ein Otto Julius Bierbaum in seinen Romanen und Novellen zu erzielen versucht — er, der Lyriker ist, nichts als Lyriker, erreicht sie nie — selbst diese unpersönlichen, halben und verwischten Wirkungen lassen dunkle Kontrastelemente erkennen; ich erinnere nur an den an sich missglückten, viel zu schwach herausgebrachten Schlussteil von »Stilpe«. Und die Tendenz, die bei Josef Ruederer meist die Pointe und damit die Gelegenheit zu ihrer grotesken Gestaltung abgiebt, kommt erst recht aus keiner rosig zufriedenen Weltbetrachtung, sondern hat allerdings überlegene Fechterstellung: Ironie und Satire sind die Waffen. Während man

bei einem Scheerbart gleich einen Menschenhohn aus Menschenhass hat und bei einem Wedekind jedenfalls einen degoutierten Jugendidealismus, der krasser Materialismus ward — freilich mit einem starken Zug zu lasziver Grösse. Bei einem T. T. Heine dagegen ist das Leiden Mit-Leiden und, wie das immer von den ganz grossen Satirikern gilt, mit den ethischen Absichten einer Weltkorrektur durchsetzt; aber es giebt sich auf vielen Zeichnungen so unsanft und unchristlich, so erbarmungslos zersetzend, das man nicht anders kann, als annehmen, das sei ein Hohn, der qualvoller Selbstzweck — geradeso wie er rein artistisch sich dem Dekorativen nähernd ein Künstler pour l'art ist. Und erst recht gilt diese Wiederausschaltung des Ethischen von Bruno Pauls kanibalischen Verzerrungen. Indess ein Markus Behmer das Ethische gar nicht erst aufkommen lässt und die Welt schon da angrinst, wo sie erst noch Säugling, Tier oder tote Landschaft ist.

Und wenn auch keiner von diesen bitteren Humoristen den grauenhaften Charakter Hogartscher Bizarrerie annimmt, wenn auch an die Stelle des göttlichen Lachens nicht gleich ein ausschliesslich höllisches zu treten braucht — der entscheidende und tief eingeschnittene Zug ihres Wesens ist Leiden

und Verwüstung, ist Verneinung des Seins, einzig und allein wieder zu einer Bejahung gebracht durch Ironie.

Mich wird hier nur Paul Scheerbart und später — freilich in einer durchaus erweiterten Beziehung — Frank Wedekind angehen.

Paul Scheerbart.

Seine Urheimat ist freilich ein Optimismus; aber das Land liegt so weit zurück und um so lange Biegungen seiner Entwicklung herum, dass wir es nur vermuten und nicht mehr umrissdeutlich sehen, geschweige denn in seine Bezirke abteilen können; zumal bei einem literarisch so vergangenheitslosen und nur — wenigstens für sein Bewusstsein und seine Selbstauffassung — aus dem eigenen Kern gewachsenen Dichter die üblichen Paradigmata vollständig versagen.

In Kunst hat er diesen ersten schäumenden Optimismus so recht nicht mehr umgesetzt. Er hat ihn nur gelebt; und das war infolgedessen seine unproduktive Zeit.

Doch können wir sie in etwa begrenzen. Es wird damals gewesen sein, vor zehn Jahren und früher, als dann sein erstes Buch in ihm aufkeimte; freilich, um noch vor der eigentlichen Reife von ihm abzufallen.

Es hiess: »Das Paradies ... Die Heimat der Kunst.« Ein heller, lichtgläubiger Titel, der denn auch alles andere deckte, als einen dunkeln verzweifelnden Inhalt. Allerdings war dieser Inhalt auch von einer so weltphantastischen und realitätsfernen Art, dass die Gelegenheit zu pessimistischen Tendenzen sehr schwer anzubringen gewesen wäre.

Doch zu gleicher Zeit erschien ein dünnes Heftchen von Scheerbart, das einen sehnsüchtigen Titel trug, in dem schon zweifellos ein Resignationswissen um schwere Unerfüllbarkeiten des Lebens steckte: »Ja.. was.. möchten wir nicht Alles.«

Und auf dessen Umschlag war wiederum ein drittes Werk angekündigt, das sogar einen Titel führte, hinter dem sich Erkenntnisse eines finsteren nachtgründigen, wenn nicht grauenhaften Seins verbergen mochten: »Die Hölle ... Die Heimat der Machtsucht.« Es ist nie erschienen. Wenigstens nicht so, wie es geplant war. Doch Manches von seinem vorgesehenen Inhalt wird in spätere Bücher übergeglitten sein.

Mit den drei Titeln decken sich drei Erlebnissphären; drei Konsequenzen, die Scheerbart sein erster Versuch einbrachte, sich eine Welt und Kunstanschauung zu gewinnen. Und sie ziehen schon einen Umkreis um den

ganzen Scheerbart, wie wir ihn heute sehen. Man muss nur auf die Lösungen verzichten, die er aus dem Dilemma, schwankend zwischen angeborenem Optimismus und erworbenem Pessimismus zu stehen, schliesslich zog.

Denn er zog Lösungen. In gewisser Beziehung waren es sogar Erlösungen. Und sie werden uns so ziemlich ausschliesslich angehen, da Scheerbart mit ihnen, in der nun folgenden zweiten und eigentlichen Periode seines Schaffens, erst den reinen künstlerischen Ausdruck derjenigen Dinge fand, die ihn wesentlich, und vor allem, die ihn auf die Dauer betrafen.

Doch ist es gut, wenn erst einmal feststeht — soweit es durch Schlüsse aus dem Späteren festzustellen ist — was menschlich vorhergeht. Ja, es ist bis zu einem Grade sogar notwendig.

Menschlich — Scheerbart gehört wie Einer zu denen, von welchen es gilt: Ihr führt ins Leben ihn hinein . . . dann überlasst Ihr ihn der Pein.

Nicht etwa mit prometheischem Wollen, aber dafür um so heisser mit der Freudigkeit und den Erwartungen eines ästhetisch auf das Höchste gespannten Blickes, mit einer Unendlichkeit von verzweigtem und verfeintem Genussbedürfnis ging er aus. Und mit Ueberschwang warf er dieses Genuss-

bedürfnis zu seiner Befriedigung in das Meer des Seins — des Alltagseins.

Doch dann kamen sie auch gleich, waren da, die Verwunderungen zuerst, die harten Erfahrungen, starren Enttäuschungen dann: alle die Nöte und Peinlichkeiten, die die wirklichen Dinge mit ihren Materialismen und Egoismen dem schwärmerischen Menschen bereiten. Die Ueberzeugung frass sich ein: Es ist nichts! Es ist nur Hässlichkeit und Kleinheit und Feindlichkeit auf der Welt. Nein, es ist Nichts!

Der aesthetisch enttäuschte Mensch stand vor Gott und rief: wie hast Du das alles so erbärmlich gemacht!

Und die Basis jenes Pessimismus war gefunden, von der aus der spätere Scheerbart allein seine Erklärung bekommt.

Es ist jedoch ein Pessimismus mit Einschränkungen, kein bedingungsloser. Keiner, der sich asketisch unfruchtbar auf sich selbst bezieht. Sondern einer, der sich ausweitet, überträgt, sich anwenden lässt, freudig anwenden lässt — und zwar mit dem Hintergedanken, um sich selbst herum zu kommen. Denn gern ist niemand Pessimist.

Der verführende Gedanke schleicht sich ein: es wäre doch Alles so gut, wenn nicht Alles — so schlecht wäre. Schlau, nicht? Zumal dieser Gedanke bei Scheerbart aber

auch nicht im geringsten von Sentimentalität begleitet ist, wie sonst wohl oft, sondern ulkig auftritt, mit spitzbübischer Pfiffigkeit und frohem Galgengesicht. Die Unmöglichkeit, das Unmögliche möglich zu machen, reizt. Und bekanntlich steckt in jedem Humor eine mehr oder weniger starke Dosis Jesuitismus. Humor ist ein Mittel zur Selbsterhaltung.

Scheerbart aber hat so seine ethische Lösung, reibt sich die Hände und sagt:

Sehen wir doch Alles, wovon wir wissen, dass es tragisch ist, einfach als — nicht tragisch an! haben wir dann nicht der tragischen Weltordnung nicht nur ein komisches, sondern auch ein logisches Schnippchen geschlagen? Ja, nehmen wir irgend eine Fabel des Lebens und drehen sie um! Kommt dann nicht der umgedrehte Sinn heraus? Und ist ein umgedrehter Sinn etwa kein Sinn — he?

Ganz ähnlich verfährt er bei seiner ästhetischen Lösung:

Da ist der rettende Gedanke selbstverständlich, dass es doch Alles so schön wäre, wenn nicht Alles — so hässlich wäre. Stimmt doch! Nicht wahr? Na, also!

Und fix wird den Hässlichkeiten der Rücken zugekehrt, der Blick visionär zu den Sternen gewandt — und die sind schön, schon deshalb, weil man nicht sagen oder

gar beweisen kann, dass etwas unschön an ihnen sei. Man kennt sie ja gar nicht! Oder der Blick wird auch wohl nach innen geschlagen und in verzückten Träumen ein neues Weltbild erschaut. Scheerbart, dem potenziertesten Aestheten unserer Tage, ersteht einfach eine andere Schöpfungsarchitektur — die wirkliche ist bloss die unwirkliche. Prächtig, was?

Aber die Erde rächt sich. Die Erde lässt sich nicht so kurzerhand und unumständlich fortstreichen. Besonders von keinem Dichter. Sie streicht eher den Dichter fort, der an ihr zu radieren wagt.

Ihr Wille ist so gegen den seinen gesetzt. Und das giebt Kampf. Kampf der inneren und äusseren Begründung, die der Pessimismus in der Wirklichkeit hat, mit den beiden Arten, ihm ethisch und ihm ästhetisch zu entrinnen.

Und von diesem Kampfe handeln im Grunde alle Bücher, die Scheerbart in der Folge geschrieben.

Besiegt hat sich Scheerbart nie gegeben. Wohl kam es hin und wieder vor, dass er in verdüsterter Stimmung dem ausschliesslichen Pessimismus scharfe Zugeständnisse machte. Aber dafür war er dann in anderer Stimmung um so leichter und spielte geradezu mit dem Pessimismus.

Oft war er hart, der Kampf. Und je härter, desto spitzer, schärfer dann die Waffen; nicht selten schien Gift an ihnen zu sein, Bosheit. Das Leben setzte seine ganze Macht ein, sich als solches zu behaupten. Und Scheerbart seine ganze Zähigkeit, das Leben als solches zu verachten, ihm die Wirkungsfähigkeit auf das eigene Menschentum zu nehmen, lächelnd, lachend, höhnisch abzustreiten.

»Ich — will — Alles — anders!« Wer wagt es, mir zu verwehren, dass ich Alles anders will? Und vor allem — wer kann es? »Ich bin der lachende Herr der Welt!«

Naturgemäss sind es zweierlei Waffen, die Scheerbart führt.

Im ästhetischen Falle solche der reinen Phantasie, der Erdentfernung sozusagen.

Und im ethischen Falle solche der Ironie und der Satire, der Erdbeleuchtung, Durchleuchtung, Verzerrung, Verschiebung — des Grotesken.

Doch sind sie nicht selten gleichzeitig, in ein und demselben Werke, in Bewegung und Angriff.

So wenn er in dem Buche, das bis heute sein bedeutendstes geblieben ist, in »Ich liebe Dich, ein Eisenbahnroman mit 66 Intermezzos«, einem »Rechtsanwalt Müller«, den man als den typischen Repräsentanten

aller der Dinge nehmen muss, die sozusagen ausser-scheerbartisch sind und Scheerbart doch in einer gewissen Weise angehen, solche Geschichten vorliest, die den spezifischen »Müller« direkt anöden, oder auch solche, von denen »Müller« spezifisch keine Ahnung hat und bei denen seine Auffassungsunfähigkeit ihn dann indirekt so blamiert, wie sie Scheerbart erhöht.

Was soll »Müller« beispielsweise dazu sagen, wenn sich Scheerbart zurechtrückt und ihm vorliest:

Glanzrausch.

Ein Traum.

Ich steh auf hohem Berge. Morgendämmerung bricht hernieder. Drüben dicht unterm Himmel liegt ein breites, weites, dunkelblaues Meer.

Und mittendrinn' — nein, das ist ja gar kein Meer!

Das sind ja die tiefblau glänzenden Flügel meines Dämons. Sein Körper mittendrinn' ist tiefschwarz wie schwarze Kohle. Sein Kopf ist weiss wie Elfenbein. Und seine roten Feueraugen brennen durch die Dämmerung.

»Warum liegst Du da so unheimlich dicht unterm Himmel?«

Also frag' ich — und mein Dämon sagt darauf:

»Ich bedeck' mit meinen Flügeln all' den Glanz, den Du erträumt. Willst du all den Glanz in Wirklichkeit schauen?«

»Warum zögerst Du? Hebe die Flügel!«

»Du wirst aber blind werden — blind für alles Andere, wenn Du diesen Deinen Glanz unter meinen Flügeln erschaut.«

»Und wenn ich blind für Alles würde — hebe die Flügel!«

»Aber Deine Sehnsucht nach dem Anderen wirst du dann nie mehr befriedigen können.«

»Sprich nicht weiter! Hebe die Flügel! Ich will meinen Glanzrausch in der Wirklichkeit schauen. Was drauf folgt, ist mir gleich.«

Und mein Dämon hob die Flügel, so dass sie sich oben steif an einander schmiegten wie die Flügel der Schmetterlinge. Der Himmel ward durch die dunkelblaue Flügellinie in zwei Hälften geteilt.

Und da — links — da lagen unzählige glänzende Paläste mit Saphirsäulen und Smaragdkuppeln, mit Opaltürmen und goldenen Terrassen. Rechts lagen die Tempel der Kunst glitzernd in der Morgensonne — ein Diamantreich mit tausendfarbigen Teichen und Wasserfällen. Die Paradiese des Glanzrausches blitzten und blendeten da drüben — rechts und links von meinem Dämon . . .

— — — — — — — — — — — —

Meinem Dämon dankt' ich, dass er mir meine Träume in der wirklichen Welt verkörpert gezeigt.

Doch als ich mich umwandte — siehe — da hatt' ich wirklich verlernt, etwas Andres zu sehen als meine Glanzgefilde. Ich sah Glanz überall — auf allen Höhen und in allen Thälern.

Glanzrausch umfing mich überall.

Ich fragte mich unwillkürlich:

»Sollt' ich durch meinen Dämon auch von der Sehnsucht nach dem Andern erlöst sein?«

Mein Dämon schien mit seinem Elfenbeinkopf zu nicken.

*

Das ist ganz der Scheerbart der Weltnähe aus Erdferne und Erdverachtung, der

unbegriffene und unbegreifliche Raumschwärmer und Farbenschwelger, wie es der Scheerbart der Erdverspottung ist, wenn er seinem »Müller«, seinem »Müller«publikum und Publikums»müller« dieses Lied vom Dichterruhme vorsetzt:

Johann Jacob Muschkes Autobiographie.

Eine Clumbumbus-Variante.

Ich ging immer umher und sah den Schmetterlingen nach. Ich ging natürlich immer durch schöne bunte Wiesen.

Bei diesem Umhergehen dichtete ich natürlich immer.

Eines Abends legt' ich mich lachend unter einen halbvertrockneten Lorbeerbaum und schlief gemütlich ein.

Wie ich des Morgens wieder aufwachte — war ich entdeckt.

Drüben am murmelnden Bach tanzten nackte braune Indianer einen wüsten Kriegstanz und schrieen schrecklich — da musste mir doch klar sein, dass ich endlich entdeckt worden war.

Ich erhob mich und rief:

»Guten Morgen, Indianer!«

»Guten Morgen, Muschke!« tönte mir's darauf tausendstimmig entgegen.

Die Indianer standen Koppchen und strekten die Füsse hoch in die Luft — dabei drehten sie mir den Rücken zu.

Danach bogen sie die Kniee rechtwinklig.

Und ich sah plötzlich lauter Fusssohlen. Es waren doppelt so viele Fusssohlen da, als Indianer da waren.

Eine grössere Ehrenbezeugung konnt' ich mir im Augenblick nicht denken.

Jetzt kam mir's ganz und gar zum Bewusstsein: »Ich war wirklich entdeckt — wirklich!«

Nicht immer springt Scheerbart sonst so bonhomme mit den Menschen um, wie in dieser kleinen Geschichte, die den Sinn seines eigenen Dichter-Seins und Leids fasst. Seine Art, seine groteske, kann eisige Schärfe haben, kann Spott und vor allem Bosheit wetzen — ich deutete es ja an.

Aber es ist doch nicht die Regel. »Das Lachen ist manchmal bitter und höhnisch — ja, sogar grimmig«, heisst zwar ein Wort von ihm. Und wenn es auch gewisslich schwer erlebt ward, so hat es doch im Ton, ich möchte sagen, etwas Gemütliches.

Und so ist denn das Gemütliche so recht sein beliebtestes Mittel. Menschenhohn aus Menschenhass, diese Essenz seines ganzen Humors — man merkt sie weniger an seinen Pointen, als aus der überlegenen Stimmung seiner Bücher heraus. Mit Gemütlichkeit, mit düpierender Freundlichkeit, die sich heimlich ins Fäustchen lacht, bringt er sie den Lesenden bei. Und er macht's so, dass der Einzelne sich noch nicht einmal so getroffen zu fühlen braucht. Dafür die Menschheit freilich um so mehr.

Ist es nicht hübsch, zu lesen:

Der Weg zur Schlachtbank.

Rede eines Ochsen.

»Ich bin ein grosses Tier und ein gutes Tier. Ich weiss, wohin man mich führt. Und ich habe auch nichts dagegen. Ich bin der wahre Wohlthäter der Menschheit. Ihr gehört mein Herz — ihr gehören auch meine Nieren und meine Schinken — und meine Knochen mit dem herrlichen Mark! Dass man mich nicht so ehrt wie andere Wohlthäter, macht mir nichts aus. Auf Dank hab ich nie gerechnet. Dass man mich aber noch schlägt mit dem Ochsenziemer — halte ich für gemein. Muss ich auch noch zum Märtyrer werden? Wozu?«

Aber dieser gemütliche Ton, gerade weil er der eigentliche Scheerbartton ist, derjenige, in dem sich am besten nichts so recht »ernst nehmen« und »Alles anders wollen« lässt, birgt eine Gefahr, an der man nicht vorbei sehen darf, sobald man sich die Frage vorlegt, wie sich eine solche Natur nun künstlerisch zu entwickeln vermöchte.

Zum kurzen Kaprizzio reicht er aus, dieser gemütliche Ton.

Aber so eigenwillig Scheerbart auch einerseits ist, so gern er bei einer blossen Laune — ich nenne nur die der Antierotik, die bei ihm immer wiederkehrt — verharrt und sie mit innigem Vergnügen dreht und wendet, bis er sie in einer Form gepackt hat, so selbstwillig, Ich-willig ist er anderseits.

Derselbe, der den Mut hat, Alles anders in der Schöpfung zu wollen, hat auch da, wo er selbst Schöpfer sein kann, als Künstler, den Ehrgeiz, das Höchste zu erreichen. Es kann ihm auf die Dauer nicht genügen, den Sinn seiner Weltanschauung tausendmal in einzelnen tausend Prosagedichtchen zu wiederholen, er muss endlich einen Grundsinn haben, um in ihm die Dinge, die hier auf Erden sowohl, wie die irgend anderswo, im Raume, sich spiegeln zu lassen.

Zur grossen Komposition aber reicht er nicht aus, dieser gemütliche Ton; denn er hat keinen starken aushaltenden Atem und keinen langen, weithin dringenden Klang.

Und dann leidet auch die Fähigkeit der Variabilität unter ihm. Zunächst nur die effektuelle: all die köstlichen Kleinigkeiten von Scheerbart werden am Ende gleichartig und schliesslich auch gleichwertig empfunden; ein Buch, das nur aus ihnen besteht, hat schwerlich eine Höhe, die sich als solche behauptet; nichts führt organisch zu ihr hin, nichts organisch von ihr weg; das kann nur eine Handlung. Aber dann leidet auch, in der nur zu natürlichen Rückwirkung auf den Dichter, der diesen einen Ton beständig gebraucht, die thematische Variabilität unter ihm: der Dichter als Finder neuer Pointen bleibt sich thatsächlich schliesslich gleich und die Kraft zum Symbol nimmt ab.

Immerhin, ich gestehe, dass ich nach »Ich liebe Dich« trotzdem den grossen komischen Roman unserer Zeit von Scheerbart erwartet habe. Und dass ich ihn noch heute erwarte. Denn »Ich liebe Dich« war so reich an Einblicken in das Wesen der Zeit, dieses Wesen hatte so starke Gesichtszüge erhalten, dass man Zusammenschweissung und Ausrundung, die Herausmodellierung des ganzen Gesichts mit einem bestimmten Zug von Zeitanschauung wohl für möglich halten konnte und noch kann.

Seither hat freilich die Entwicklung Scheerbarts dieser Erwartung ein bewiesenes Recht nicht gegeben.

Gleich auf »Ich liebe Dich« folgte zwar ein Roman: »Tarub, Bagdads berühmte Köchin«; aber das Beste daran war die prachtvolle, rauschende Einheitlichkeit des orientalischen Milieus; denn der moderne europäisch-antieuropäische Scheerbartsinn, der in »Ich liebe Dich« so blitzend gefunkelt hatte, kam hier nicht recht auf, griff nicht recht durch. Das folgende Buch »Na prost!« hatte ihn zwar wieder, aber es war auch wieder in der alten Vorlesetechnik geschrieben. Während alle späteren Werke Scheerbarts, sein Haremsroman »Tod der Barmekiden«, sein Protzenroman »Rakkox der Billionär« und sein Seeroman »Die

Seeschlange« blasser in ihren Werten waren, als die früheren — je nach ihrer Art blasser in den orientalisch phantastischen Werten, den visionär phantastischen oder den heutzeitlich ironischen Werten.

Ich glaube, Schuld ist im Wesentlichen, dass Scheerbart der Aktuellitätssinn fehlt, ihm, der Erde und Menschheit — wenigstens offiziell — so gar nicht ernst nimmt. Und dabei ist Aktuellitätssinn bis zu einem Grade die Voraussetzung einer jeden wahrhaft grossen komischen Entwicklung; wie jeder Entwicklung. Denn in Abhängigkeit von ihm steht die Fähigkeit der Typenbildung, zur Schaffung von Menschen, die eine Handlung zu ihrem typisch-vorbildlichen ewigen Konflikt führen können und über ihn hinaus zum befreienden Ende — befreiend im komischen oder tragischen Sinne, das ist gleich. Und auf diese Typenbildung hat Scheerbart seither mit einer Art souveräner Verachtung verzichtet.

Der »Müller« ist noch die beste sichtbare Figur, die er geschaffen — unbewusst, sie mag ihm so »gekommen« sein, er kannte sie aus dem Leben am besten. Und auch die Tarub ist vorzüglich und noch ein paar andere Figuren in dem märchenhaft bunten Buche. Aber schon die Weltraumreisenden in »Na prost« entbehrten der Plastik, waren ohne Stellung und eigenen Standpunkt,

torkelten arg durcheinander. Während alle späteren Figuren erst gar nicht auf eigene Beine kamen.

Möglich, dass Scheerbart ganz zur Schöpfung von unwirklichen Gestalten übergehen wird, Bewohnern des Kosmos und aller Gegenden, die kein Mensch, nur die Fabelwesen seiner Phantasie betreten. Sein letztes Buch, der Seelenroman »Liwunah und Keidoh« weist darauf hin — es ist zugleich eine Anknüpfung an sein erstes Buch, an jenes Buch von einem Paradies, das ihm die Heimat aller Kunst galt. Und nach diesem letzten Buche scheint es, als ob ihm das Leben noch mehr und immer stärker zur Hölle geworden wäre: Man muss sich von ihm entfernen — zumal vom europäischen Leben. Der Orient ist noch zu nah. Und das Meer ist nicht gross genug. Drum auf in die Luft . . . zu den Geistern der Sterne . . zum Geistertanz . . zum Sternentanz!!

Hoffentlich bleibt Scheerbart uns sichtbar und verständlich.

Variétéstil.

Ich habe in meinem Buche »Variete« zu zeigen versucht, wie alle grosse szenische Kunst Ziel und Ergebnis einer vorhergegangenen Volkshalbkunst sei; einer Zwischenkunst sozusagen, die nicht mehr reines ursprüngliches Leben und noch nicht reine endgültige Kunst ist; und die doch die ungefähre Summe, etwa die vorläufige Addition all der Momente darstellt, die als kulturneu zu einer neuen Kunst hindrängen — all der Stimmungen, Verfassungen, Veranlagungen, Triebe und Wünsche im Volk, die nach einer Bändigung durch die Kunst, ihm unbewusst zwar, aber mit um so machtvollerer Elementarität verlangen.

Und ich habe die Folgerung daraus gezogen, dass eine moderne szenische Kunst von innerem Gewicht, von Umfang und zusammenfassender Wirksamkeit, wenn wir

überhaupt eine solche bekommen können, notwendig wieder aus einer Volkshalbkunst hervorgehen müsse.

Die aber ist das moderne Variété.

Sein Publikum ist das einzige heute, das sich als solches, aus naivem Kulturinstinkt statt aus traditionellem »Literatur«interesse, in einem Zuschauerraum zusammenfindet — das einzige heute, das wenigstens disponiert erscheint, sich Werte des unmittelbaren Lebens dramatisch vorführen zu lassen.

Es sind Profanwerte — keine Kultwerte, wie in Hellas zuletzt — und es sind primitive Werte, ja es sind sogar bornierte Werte darunter, aber es sind Werte des heiligen Lebens!

Und es sind auch profane primitive und bornierte Stimmungen, Verfassungen, Veranlagungen, Triebe und Wünsche, die auf sie reagieren, aber es sind Stimmungen des heiligen Lebens!

Es ist noch möglich, dass beide, die Werte und die Stimmungen, aus sich selbst heraus und in die Höhe entwickelt werden. Ihre derzeitige Unform verheisst künftige Form. Während das Theater, das classizistische wie das naturalistische, bei einer Ueberform und auf totem Strang angelangt ist.

Nicht, als ob es gelte, die Leistungen, die das Variété bietet, als solche zu einer

dramatischen Handlung zusammenzufassen und als solche auf einen Tragödien- oder Komödienkonflikt zu bringen. Nicht als ob die Aufgabe sei, die einzige, ausser der keine Lösung für die Zukunft des Dramasist, im Tragischen etwa eine Yvette Guilbert wortwörtlich zur redenden Heldin des Ernstes, im Komischen etwa einen amerikanischen Exzentriktyp zum sprechenden Träger der Narrheit zu machen! Die Figuren des Variété können gewiss Material abgeben, Rohstoff wie das Leben selbst; man wird Manches von ihnen benutzen, ableiten, wird ihre Bewegungen dramatisch verwerten, ihre Aeusserungen dialogisch festhalten dürfen, selbstverständlich! Aber was darüber geht, das ist, dass der ganze Geist des Variété umgesetzt werde. Und von dieser Forderung aus ist das Publikum des Variété, der Geist dieses Publikums, all der orgiastische Sinn, der da zusammenströmt, um sich profan und primitiv befriedigen zu lassen, weit wichtiger und wertvoller als die ganze Kunst des Variété. An der ethischen und aesthetischen Art der letzteren kann man die ethische und aesthetische Art des Publikums nur erkennen, deuten und messen.

Denn wenn irgendwo auf einer Bühne von heute und im Zuschauerraum davor die Moral und die Linie sprühend entladen werden,

von denen das moderne Leben ist — dann geschieht's im Variété.

Diese Moral tritt auf als eine immoralische, oft als eine antimoralische geradezu. Aber nur aus einer solchen kann das neue Dogma gehoben werden, das unser wartet. Und das grosse Drama, das grosse Kunstwerk überhaupt ist ja ein Dogma, ein unabweissbares, eine Kraft, vor der es für die Menschheit kein Entrinnen giebt.

Aehnliches gilt von der Linie des Variété, die die moderne Linie sans phrase ist. In ihr ward der ganze aesthetische Sinn der Zeit mit einer magischen Kraft aus dem Chaos der werdenden Formen gezogen, die sich nicht abweisen lässt. Sie ist so echt wie unwillkürlich wie unbedingt.

Es ist ganz selbstverständlich, dass beide, Variétémoral und Variétélinie, bereits ihre Anwendung in den Künsten gefunden haben. Namentlich in den bildhaften, wie Anton Lindner an dem Beispiele der Barrisons nachgewiesen: In den tonhaften stehen die Thaten noch wesentlich aus: wir haben keinen Rops, Beardsley, T. T. Heine u. s. w. der Dichtung, und vor allem nicht des Dramas.

Die Dichter, die wir in Deutschland bekamen und von denen ich seither handeln durfte, waren entweder im Prinzip naturalistische, solche die auf einen Sinn des

Lebens — wie ihn das Variété aus erster Hand vermittelt — von vornherein verzichteten; oder es waren im Prinzip heroische, solche, die einen neuen Sinn der Dinge gross vorschrieben.

Während die variétémässigen Dichter Naturen sein müssten, die den neuen, eben ihren bacchischen Variétésinn der Dinge gleichsam in den Fingerspitzen haben und ihn mit jeder Geste aus dem Leben, dem eigenen wie dem allgemeinen, in die Luft zu spielen verstehen.

Natürlich Uebergangsnaturen, wie das Variete Uebergangsform; aber solche, die das Verdienst haben, zum ersten Mal den Ton ihrer so ungeheuer kulturellen Lebensauffassung anzuschlagen, wie dieselbe für sich so leicht all die schweren Fragen der Zeit beantwortet hat: vor allem die eine unendlich wichtige, wie wir Menschen von heute, die wir intellektuell jenseits von gut und böse stehen und alles aus sich selbst heraus vollgültig verstehen, uns trotzdem zur Tragik der Dinge verhalten und zu verhalten haben. Zunächst in der Realität. Darüber hinaus in der Irrealität einer neuen Moral oder einer neuen Mystik. Dann freilich würden die variétémässigen Dichter versagen und die heroischen, wie sie für unsere Zeit das Kulthafte repräsentieren, müssten wieder ein-

springen und mit ihrer ewigen Sinnsetzung die zeitliche jener zu dem grossen Kunstwerk ergänzen, auf das wir hoffen.

Das wäre dann der Augenblick, in dem die Volkshalbkunst ihren letzten Zweck erfüllt hätte: Die Kinder derer, die heute aus demselben Grunde ins Variété gehen, aus dem Nietzsche zum Schwärmer Bizetscher Temperamentsmusik wurde, könnten sich vor erhabenem Bühnenspiel sammeln.

Frank Wedekind.

Wenn man verzichtet, auf Spezialthemen einzugehen, und wenn man von einzelnen Büchern absieht, die von einem solchen Spezialthema aus, etwa dem der Entwicklung des modernen Dramas im Besonderen, irgend eine nähere oder weitere Beziehung zum Variété haben — man könnte an Dehmels Tanz- und Glanzspiel »Lucifer« denken, von aesthetischen Schriften an Lindners »Barrisons« und andere —, wenn man vielmehr unter den Persönlichkeiten als solcher Umschau hält, dann ist Frank Wedekind der Einzige, der Variétéstil hat.

Es ist freilich nur ein Vergleich, ein Symbol. Rein thematisch hat Wedekind Variétékunst in Literaturkunst so gut wie nicht umgesetzt. Doch will man sein Schaffen kurzweg mit einem einzigen Worte bezeichnen, so muss man sagen, dass es durchaus Ar-

tistik ist. Ueberall liegen die Beziehungen und geben die Bilder für sein Wesen ab.

Artistik nicht in verfeinten Aesthetensinne natürlich. Sondern ganz direkt im Spezialitätensinne. Einmal technisch, aus gewissen Bravurgründen: die Art, wie er mit seinen Mitteln manipuliert, ist Variété. Und dann darüber hinaus, seelisch, aus Gründen seiner inneren internationalen, selfmademanhaften und das Selfmademanhafte doch wieder ironisirenden Kultur: er ist geistiger Bankist, Vagant, Herr aller Herren Länder, Herr aller Moralen, will sagen, Immoralen Bezirke.

Vom Letzteren, Seelischen will ich allein Einiges sagen. Und um da im Bilde zu bleiben: für Wedekind, wie für Dichter sonst, bedeutet das Leben keine Bühne, auf der sich Tragik und Komik wechselseitig und zweieinheitlich ergänzen. Weder nach irgend einer religiösen oder überhaupt mystischen Vorbestimmung. Noch nach den alten Schuld- und Sühnegesetzen, die dem Menschlichen schon näher kamen. Noch nach den ungefundenen doch zu findenden Normen einer vollkommenen Menschheitsreligion der Zukunft. Für ihn ist es Variété. Denn für ihn existiert nur der Effekt der Dinge, und die Kraft, ich möchte sagen die athletisch-brutale Kraft, die ihn veranlasst... beziehungsweise die Geschicklichkeit, die Taschenspieler-

geschicklichkeit. Der Effekt ist das einzige Mass des Seienden und aufs Da Capo kommts an im Leben, so heisst seine Philosophie, die raffiniert mit den zu übertölpelnden Philisterinstinkten rechnet, aus ihnen die Consequenz für den Nichtphilister zieht, der sich des kleinen Massentreibens um ihn her erwehren, seiner Herr werden will. Man muss nur die Gewalt haben — oder sie vortäuschen! Auf jeden Fall muss man perplex machen! Und so ist für Wedekind — dem, wenigstens im Materiellen, konsequentesten Nichtphilister unserer Tage — aus einem Gemisch von modernem Machiavellismus und Casanovatum heraus das Leben Kunst des Purzelbaums, saltomortalische Kunst. Hauptbedingung: dass man nur ja immer wieder auf die Beine zu stehen kommt.

Es ist nur eine notwendige Begleiterscheinung, dass ein solcher Dichter durchweg mit einem Empfinden aufwarten muss, das angekränkelt ist von Cynismus und Infamie, wie die Gesunden, Allzugesunden zu sagen pflegen; dabei kommt dieser Cynismus aus starken, gesunden, freilich verbrecherischen Instinkten.

Wie es nur eine notwendige Folge ist, dass ein so abnormer Dichter Handlungen, Probleme und Stoffe bringt, die einseitig sind; aber sie bilden unter sich eine durch-

aus einheitliche Sphäre, eine die vom übrigen Menschlichen so abgesondert erscheint, wie etwa der hochstaplerische Mensch vom arbeitenden abgesondert ist.

Die Sphäre ist Variétésphäre, hat Variétéstil, namentlich im Moralischen. Denn was sie vom Theaterstil am schärfsten scheidet, ist, dass sie die Möglichkeit bietet, auf alle Moralanwendung Verzicht zu leisten. Diese Handlungen und handelnden Menschen leben nach der Effektmoral, der Trikmoral, vermöge einer Kraftmoral oder auch vermöge einer Schlauheitsmoral. Alle wissen, dass es nur auf Düpierung ankommt. Und wenn sie es nicht wissen, leben sie schlecht, stehen jämmerlich und lächerlich da und dort, desillusioniert, als die gestraften Repräsentanten der Unpraxis oder einer ad absurdum geführten »idealistischen« Lebensanschauung.

Das ist das Wertvolle an Wedekind als Erscheinung: Er hat im Moralichen zunächst einmal Tabula rasa auf der Bühne geschaffen. Ganz wie das Variété. Das that dasselbe. Auf dessen Szene verstummte auch eine Ethik, die aus unserem Leben und unserer Erkenntnis ausgeschaltet ist; oder kam erst gar nicht zu Worte.

Alle anderen dramatischen Dichter unser Zeit, die ihren Evolutionismus und ihr Wissen um Jenseits von Gut und Böse im Kopfe

hatten, zerbrachen ihn sich über der Frage, was nun an Stelle der alten Schuld und Sühnedogmatik gesetzt werden könnte. Abgesehen von unseren Naturkopisten natürlich, für die solche Frage gar nicht erst in Betracht kam, da sie ja auf jede Naturbewertung von vornherein verzichteten.

Wedekind aber hatte den Mut, als erster die Frage einfach resolut abzuschneiden und für seine Person zu antworten: bewerten wir die Natur, das Leben, doch einfach nach jenem physiologischen Gesetz, das uns zu unserer ganzen evolutionistischen und immoralischen Erkenntnis führte, beziehungsweise von ihr begleitet war: nach dem Egoismus.

Der Gedankensprung lag nahe, war selbstverständlich. Es musste nur einer kommen, der den Standpunkt fand.

Wedekind fand ihn nicht nur, sondern kam auch wieder auf festem Boden an; künstlerisch gesprochen. Denn jede seiner Dichtungen ist mehr als konsequent gedachter Egoismus, jede ist konsequent gethaner, dargethaner, angewandter Egoismus. Man sehe sich an, wie die Handlungen einsetzen, unter welchen antiidealistischen Bedingungen, und wie folgerichtig sie schliessen: was dazwischen liegt, ist regelmässig ein mustergiltiges Beispiel unserer vitalsten Triebe, im Gastrologischen, Sexuellen u. s. w., und hat deren

Sinn; gleichgültig ob es ein komischer oder tragischer Sinn ist; darauf achtet man gar nicht mehr; trotzdem verspürt man aber durchaus unterschiedliche Wirkungen auf sich, nicht etwa blos »tragikomische« — wie die Notbrücke hiess, über die man wohl aus dem Dilemma zu fliehen versuchte und die nur in eine zweite Sackgasse führte.

Der Fortschritt durch Wedekind ist bedeutend und weittragend. Wie man sehen wird:

Nietzsche, der den Kulturweg, der unser wartet, am summarischsten vorgezeichnet, lebt heute in aller Munde. Aber in keinermanns That. Wenigstens nicht so unerschrocken und gross, wie Nietzsche selbst es gewünscht. Der falsche altruistische Typ, gegen den er sich als seinen Gegenpol wandte, herrscht noch immer.

Nun ist Wedekind — ich will nicht sagen, der falsche egoistische Typ aus dem Geiste Nietzsches. Aber er ist der rein profane. Jm Leben ringt jener höhere Egoismus der Grosszügigkeit und des prachtvollen Aussichherauslebens, dem aller Altruismus nur eine Selbstverständlichkeit geworden und der der Menschheitsentwicklung als Ziel vorgesteckt ist, erst noch im Dunkel der Umwertung und Neuformung aller Dinge.

Wedekind aber weiss überhaupt nichts

von ihm. Ich möchte das Diabolische bei ihm nicht so sehr betonen, wie es wohl geschieht, aber schliesslich: das Prometheische, das Nietzsche und wir wollen, fehlt ihm. Und damit das Divine. Und damit das Kulthafte.

Ich komme hier zum Symbole des Variétés zurück.

In meinem Buche, das von diesem Symbole Namen und Inhalt entlehnte, habe ich die Scheidung eines profanen und eines kulthaften Momentes als ein dualistisches Princip angenommen, das in aller Kunstentwicklung aus Kulturentwicklung wiederkehrt. In dem Augenblick, in dem beide bis zu einem gewissen hohen Grade an einander hoch gewachsen sind und sich nun durchwachsen, das heisst, in dem Augenblick der Höchstentwicklung einer Kultur, ersteht das grosse Kunstwerk als ebenbürtiger Ausdruck der letzteren. Und ich suchte nachzuweisen, dass das moderne Variété die zusammenfassendste und zugleich zugespitzteste Aeusserung der Profanwerte des modernen Lebens sei; und ich hing die Folgerung daran, dass diese seine Werte mit den seither noch unterirdischen Kultwerten zu durchsetzen wären, um das grosse Kunstwerk, im besonderen das grosse Drama der Zukunft zu gebären.

Wedekind nun steht diesen Kultwerten —

die seither nur von seinen lyrisch-epischen Zeitgenossen gebracht worden sind — so fern, wie das Variete ihnen fern steht. Aber er ist dafür der erste künstlerische Ausdruck der Profanwerte des Variétés, wie dieses der erste halbkünstlerische Ausdruck der Profanwerte des Lebens ist. Und deshalb leiten die Qualitäten seiner Kunst direkt in die noch ausstehende Kunstentwicklung über; ja, bis zu einem Grade werden sie sich in dem kommenden Drama wiederfinden, wird dieses von ihnen durchsetzt sein.

Bis zu welchem Grade?

Die Antwort soll an einer anderen Stelle stehen, wo ich mich mit dem Spezialthema des modernen Dramas jenseits vom Naturalistischen beschäftige.

Diese Skizze galt nur dem Persönlichen Wedekinds. Man kann es finden in den Dramen »Frühlingserwachen«, »Erdgeist« »Die junge Welt«, »Der Kammersänger«, Der Marquis von Keith« Und man kann es finden in den Pantomimen, Gedichten und Novellen, die unter dem Titel »Fürstin Russalka« gesammelt erschienen.

Druck von Gottfr. Pätz in Naumburg a. S.

Band IX **Stilismus.**

„ X **Das junge Wien.**

„ XI **Der neue Humor — Variétéstil**

Band XII ist betitelt:

Propheten!

Die zwölf Bändchen erscheinen in vornehmer Ausstattung. Das Werk ist in seiner Gesamtheit im Juni 1902 abgeschlossen.

Moeller-Brucks Buch ist die erste Darstellung der Entwicklung unserer modernsten Literatur; an einem solchen Buche hat es bisher gefehlt. Da das Verlangen nach einer zusammenfassenden Darstellung unserer jüngsten Literatur sich täglich steigert, so ist dieses Buch als eine Notwendigkeit anzusehen. Die bequeme Art des Bezuges erleichter wesentlich die Anschaffung dieses ersten iterarhistorischen Werkes, das das gesamte Ideen- und Gefühlsgebiet der literarischen Bestrebungen unserer Tage in den Kreis seiner Betrachtung zieht.

Druck von Gottfr. Pätz in Naumburg a. S.